

“置疑”

——解读新编《陈仲子》的特殊视角

文 || 马海波

【摘要】中国戏曲的间离传统由来已久,但新编梨园戏《陈仲子》中的间离所呈现的是更多话剧式的“置疑”,即有意让观众在观演过程中抽离,主动进入生发性的思考。“置疑”贯穿于《陈仲子》从编到演的全过程,集中在编剧和演员对于故事的处理,以及舞美道具方面的创新这两个方面,后者具体体现在歌队作用的变化和声光、道具的创新利用上。以“置疑”的视角解读新编《陈仲子》,有益于探索梨园戏在当今语境下的创新路径。

【关键词】新编梨园戏;《陈仲子》;置疑;间离

[中图分类号] J82 [文献标识码] A

所谓“置疑”,即指在戏剧的编创演过程中,以尽量不违背故事自然生态为前提,编导演者系下扣子,或逸出故事,或有意地设置不自然之处用以引导观众进入生发性思考空间的一种创作态度和手段,以话剧创作最为明显。^{〔1〕}“置疑”几乎是所有话剧剧作的基因,无论是编剧打磨剧本的过程,还是导演演员将其舞台化的过程,“置疑”始终如影随形——问题剧堂而皇之地将“提问”的态度摆在台前;表现派、荒诞派戏剧将剧情捣碎、抽象化,以期让观众的思维跳接到客观对应物;布莱希特的史诗戏剧则致力于让观众暂停观剧体验直接现场思考,它与“讲述”是伴生词汇,“间离”即是最为人熟知的置疑式话语。

当然,中国戏曲的间离传统由来更久,但与笔者所言之“置疑”大相径庭的是,中国传统戏曲的编演,将观众从故事情节本身间离出去的,通常不是编剧创作和演员表演时对故事本身的另类生发,而是“形式”“技艺”本身。在这一方面,此次泉州梨园剧院新编《陈仲子》的演出——无论是避世于陵后,表现夫妻二人耕种情形时翻手成兰、移步生莲的十八步科母梨园戏身段,还是舞台左侧乐师队伍里以脚控制鼓面、轻快缓急变幻让人应接不暇的鼓师演奏——带给观众的都是单纯的审美性体验。但笔者认为,正是传统戏曲中极为少见的“置疑”手段在《陈仲子》中出现,话剧式“间离”手法的多处运用,使得此剧新编之“新”用力在了刀刃上。基

于此,笔者将从故事文本处理与舞美创新两个角度,以部分话剧作品为横向参照,来加以论述。

一、故事处理的“置疑”

(一) 编剧对于文本的“置疑”处理

历数中国戏曲优秀剧目,即使是《牡丹亭》这个以情节曲折生动、小细节上有无数生发为胜场的故事,它“只讲故事”的规规矩矩的姿态仍是一目了然。无论是“游园惊梦”的缠绵好处,还是“生生死死随人愿”的一波三折,《牡丹亭》的诸多生发,完全服务于“至情”氛围的渲染和升华,观众的眼泪和笑声填满了观剧的时间。汤显祖不需要观众停下来,围绕着剧情,做旁的逆向的、多元的思考,更具体来说,它直接将思考的结果递在了观众手中,即“情不知其所以起,一往而深……”云云。

但明显的,新编《陈仲子》的作者王仁杰先生,在编创时已然在做“置疑”的工作。他并未遵循中国传统戏曲起承转合的线性创作法门,而是将若干个小故事串珠式地连接起来,“汲水碎坛”“灌园拒相”“食鹅呕鹅”等等,每一出都是相对独立的单元,彼此间并无明显的逻辑承续。当然,一线串珠式的编剧方式虽少也有,如明传奇《博笑记》。但往细里分析,《陈仲子》的故事实则呈现着一种不自然的“循环”——依附于兄长生活的现实状态与清廉自洁的精神追求的冲突,使得陈仲子陷入自省的困顿中,最终决定辞母别兄、携妻避世于

陵。第一出戏痛快交代缘起,后来种种直到“蚯蚓比廉”,都是对主人公这一抉择的反复试炼,反复剖析,反复诘难,它们围绕对陈仲子所追求的“廉”的质证和讨论而铺陈开来,情节本身几无反转可言,且失却时间线索的可推敲性。也就是说,第二出“汲水碎坛”实则是对第一出“别母辞兄”的某种变相重复,随后的每一出都在做着这种重复的工作,故事在重复与循环中进行——时间轴线在往前推进,剧情轴线的顺延却在刚刚开始时便已戛然而止。这对于传统梨园戏的观众来说,实则是一种“挑战”。首先是剧情的循环与重复让它显得有些“啰嗦”,再者这数次“试炼”的程度并非是非层层递进的,在思想内蕴上缺乏纵深的脉络。以“灌园拒相”和“食鹅呕鹅”两出作比,后者的“鹅舞”确是一大亮点,传统梨园身段、提线木偶、现代舞融合的舞台效果,使后者在场面热闹程度上甚至前者,但就“试炼”的程度而言,即将贵为一国之相,得以大展抱负,肃正乾坤的名利挑战,显然高于“误食荤腥破了廉”对于人的打击,但编剧反将“食鹅呕鹅”一出置于“灌园据相”之后,似乎难以用“出于场面调度的考虑”来解释。但将此一情形置于话剧式的置疑语境来考量——表现主义戏剧的高度象征性(斯特林堡《鬼魂奏鸣曲》等),以及荒诞派戏剧剧情的破碎、混乱以及高度不合理(贝克特《等待戈多》、尤奈斯库《秃头歌女》等)——答案便已明晰,此举是为了让观众觉察到“蹊跷”,

提请其脱离舞台上正在进行的故事，仅对故事提出的问题，即“廉”本身，作独立思考。

值得一提的是，中国传统戏曲剧目中，也有情节设置上形似新编《陈仲子》于情于理不合之处，如《单刀会》，讲关羽过江赴会一事，但前两出却是乔国老与司马徽上台，夸赞刘备君臣，游离于主线剧情之外，情节也谈不上发展，且在一本四折中占去一半篇幅。篇幅设置的失衡，“吴臣大夸蜀国”的不合理，看似也有“置疑”之意，但“尊蜀尊汉”是当时编演者与观众共有的接受思维，出于为关羽上场前先“定妆”的考量，这种不合理是可以忽略的，是被默认的。《单刀会》此类，与《陈仲子》的置疑远非一路。

(二) 演员对于故事的“置疑”处理
故事之“不成故事”，剧情逻辑的“不合理”，编剧王仁杰先生这一处理，在导演曾静萍和演员处也得到了良好的回应。试以《汲水分水》一出中林苍晓（陈仲子扮演者）的表演为例，陈仲子在后来汲水者“他是近水楼台先得月呀”的质疑声中如遭雷击，与其说是“恍然大悟”，意识到自己的错处，不如说是“疑惑”，继而被自己“苦于自省”的性格推动着，意识到自己的“错处”。汲水有先后的矛盾设置本身就是微妙的，而那一处林苍晓的表演细看也是微妙的，从被众人质疑，到分水于众人，他后退、顿足、停步打旋、失声慨叹，种种举止和言词的处理，并不怎么像“悔悟”，而更像是困惑和思索，更贴近于提出一个问题——“先后汲水”，这种本无主观故意的自然社会行为，难道也是评判“清廉与否”的标准？这样的标准是否也太过于严苛，太过于“精神包袱”？——而后得出一个解的过程。当然，剧情中陈仲子自然是得出了自己的答案，但此处剧情的间离效果是明显的，直白点说，导演让观众做出此类思考的意图明显外露。而此类蛛丝马迹，在新编《陈仲子》中，不止一处，再如第五出“食鹅呕鹅”中曾静萍导演为表现陈仲子内心之纠结、悲恸，编排了长达数分钟之久的鹅舞，经过特殊设计的紧身



梨园戏《陈仲子》剧照

红色服饰、歌剧风格明显的面具、与传统梨园身段大异其趣的舞步，已俨然使当时的舞台成了独立于《陈仲子》的异域空间，这是一种带有解构性质的具象化，观众在这种违和的氛围中饱受震动，不自觉地过渡到思考的情境。

而此类演剧处理，此类让观众“琢磨琢磨”的有心枝叶，在话剧中俯拾皆是。试以话剧的经典作品《俄狄浦斯王》为例，剧末真相揭开，俄狄浦斯王得知了自己的身世，也得知了自己的罪行，他弑父娶母，是整个忒拜城都陷入瘟疫之难的元凶，他痛不欲生，于是自刺双目惩罚自己。演员在描述时对“自刺双目”的情节做了刻意强调——它极其残酷，且最为适合。问题几乎能脱口而出——弑父娶母如此重罪，“盲”难道是比较“死”更重的惩罚？继而观众被引导着回溯剧情——能预知真相的祭司就是个瞎子，耳聪目明时俄狄浦斯王轻狂自恃但实则蒙昧，“目明”与“求真”处于某种微妙的反向平衡，视力在这里，其实是“智识”“判断力”等此类能力的残酷“代价”。⁽²⁾通过诸如此类的处理，《俄狄浦斯王》完成了为观众置疑的工作，在这个角度上，新编《陈仲子》与其具有某种共通性。

二、舞美创新的“置疑”

(一) 传统歌队作用的变化

在新编《陈仲子》的演剧过程中，

十人（首场十人，后来的演出场次增补至十二人）的歌队仍然承担着传统梨园戏歌队唱啰哩连开场、为台上的演员和唱的作用，但其“戏份”明显多了起来。曾静萍导演将传统的戏曲舞台改为了极具话剧特色的T字型舞台，乐队队伍和歌队从幕后直接转到了台前，观众能清晰地看见歌队在舞台右侧与观众席第一排坐席的往来、场次间人数的变化，以及其配合演唱时的身体律动。更重要的是，他们开始理所当然地“介入”，更恰当地说，是“融入”剧情——在开场“别母辞兄”一出，歌队是前来陈府拜寿的客人，与门官作揖道贺；在“汲水分水”一出，他们是来得迟了无水可汲的百姓，出声嘲讽陈仲子“近水楼台”，并回应舞台上陈仲子的分水动作，道“多谢”，抬手作谢恩状；在“食鹅呕鹅”一出中，歌队队长则成了前来送鹅的陈大夫下官的家仆，与门官插科打诨。歌队不再是、或者说不仅是别样的“乐队”，而是舞台下的演员，他们同样承担起了戏剧舞台形象展示的任务。而这一不可谓不大的改变，自然不仅仅是为了让戏更好看，前文说到“汲水分水”一出的置疑企图，歌队扮演的百姓，明显是带着提出疑问的任务，他们成功地将观众的目光吸引至台下，从而引导其思维逸出故事，作生发性思考。

同样拿《俄狄浦斯王》来作类比，相较古希腊此前的悲剧，索福克勒斯在

歌队的运用上有着重大创新。如新编《陈仲子》，《俄狄浦斯王》的歌队依然承担了每一幕的开场唱诗任务，部分诗节用来歌颂酒神，这是与故事本身联系相对松散的部分，但同时，其歌队也同样介入了“演剧”，歌队长时而在场上缓和着俄狄浦斯王与祭司的矛盾，时而在送信人、牧羊人、王后之间纠缠，他明显身处在“故事”当中。更与笔者所言之“置疑”企图相关的是，《俄狄浦斯王》剧中结尾俄狄浦斯王自刺双目的行为是由歌队长代为描述，当然这是“悲剧舞台上不应表现血腥场面”的创作原则使然，但自刺双目这一惩罚之“重”，之“适当”，也一并经由歌队长之口点出，从而提醒观众思考“盲是某种代价”这一问题，其“课堂上老师提问”的形象不可谓不明显。当然，《陈仲子》中的歌队表现这一意图是隐约的，或者说是导演编剧无心插柳之举，但此种尝试打破了戏曲演出中不同工种的职能界限，使整个演剧团体联系更加紧密，无疑是可取的。

（二）舞美与道具运用的创新

前文已提到曾静萍导演整个舞台改为了更加话剧化的T字型舞台，而更引人注目的是，舞台上那方高台随着剧情发展的七十二般变化。传统的梨园戏戏舞台确也多有高台的运用，策马登高，转山过桥，通常只是写意式的象征性的运用，从未有《陈仲子》般“餐桌，对应这变来变去”的情形。开场时高台位于舞台中央，是陈大夫府的客厅或者桌椅，“分水汲水”一出中它是斜坡或者井沿，“食鹅呕鹅”一出中它则是那张盛放了鲜嫩鹅肉的些变化，这方长形高台时而拆分成两半，时而堆叠，时而拼成三角移至舞台前端。而在“蚯蚓比廉”一出中，高台的运用更加超出了传统戏曲舞台的“写意”界限，随着陈仲子与蚯蚓辩论而陷入昏迷迷乱，扮作蚯蚓甲乙的两位演员坐在已经拆分的两块高台上，缓缓地、僵硬地将高台向后挪动，直至移出聚光之外。而与场上道具变化相配合的，是剧场的光影效果，尤其是“蚯蚓比廉”一出中，当舞台上的高台做几近夸张的复杂位移时，聚光同样开始失焦，散乱的光线时而涟漪般斑驳开


来，时而聚拢，时而做旋复式运动，诚然在象征“蚯蚓洞府，土地千窟”形象，以及象征主人公陈仲子经历一重重有关于“清廉”的试炼，对这一标准步步深究，终于逐渐迷乱困顿的内心的作用上，高台与光影的这一运用，达到了具象化效果。但不得不说，曾静萍导演在挑战着传统梨园票友的心理接受能力，它是“刻意”的，是“带着某种意图”的、并且希望观众知晓其有“带着某种意图”的“刻意”，笔者当时恍然间觉得自己身处某个先锋话剧小剧场的演剧现场，简言之，高台与光影的创新最为贴切剧情，也反而最为间离。

笔者设想，剧情是否真的需要高台与光影这样的变化，或者说这样的变化与故事本身是否做到了“无缝连接”？蚯蚓洞窟的千回百转，让演员用臀部蹭着高台往复挪动不一定是最贴切的变现手段，让主演林苍晓以更精妙的身段和走步来表现，虽然失之平淡，但实则更为符合梨园戏的传统审美。

回顾当天的演剧现场，道具与光影所呈现的如梦如幻的效果让观众震撼难言，观众此时已不在剧情里，舞台上也已然没有“剧情”，只剩下一个惶惑的人，一个拖曳着的意味深长的背影，留待观众的似乎应该是也只能是一场“头脑风暴”、一场“思辨”——陈仲子毕生以廉为追求，非主观的依附生活有损于他的廉，哪怕避世，汲水时非主观的“近水楼台”有损于他的廉，欲出仕为相有损于他的廉，误食送人情的荤腥有损于他的廉，答案的范围看似越来越小，但却也越来越令人困惑，乃至要去与蚯蚓作比，向蚯蚓求道，这“廉”究竟是什么？难道现实生活越发束手束脚的困顿不堪，就越向廉靠近了么？那这“廉”的追求又究竟是为了什么？——导演这样的“置疑”意图是明显的，她已然无意于让观众为这个在一开场已将情节讲完的故事感动，无意于让观众为舞台上、历史里痴傻的“仲子”感动，而着眼于对这一人物所象征的某种价值追求的阐释、讨论并进一步扩宽其空间，赋予其全新的思考价值。从“置疑”的创作态度出发，新编《陈仲子》中道具和光影

的效果可谓恰到好处。

三、结语

新编《陈仲子》中此类体现“置疑”的细节不胜枚举，绝不仅仅限于故事文本的改动、歌队的创新性运用以及道具及舞台光影效果的呈现，它组成了这出新编戏的全新经络，行文至此不再赘述。笔者想说的是，新编《陈仲子》确是“一出好戏”，哪怕作为完全不懂梨园戏的外行来说，也能看个热闹，且颇有所感，这当归益于编剧王仁杰先生、导演曾静萍女士，以及演员林苍晓等的谨慎态度与艺术才能。笔者行文始终在用话剧剧目来作类比说明，也并非说曾静萍导演在《陈仲子》上做的创新——歌队、光影等等，都本自话剧，都独属于话剧，或者说，“置疑”，本也不是话剧的专利。但对于话剧可行的元素，对于中国传统戏曲也同样可行，对比此前已有的种种戏曲新编的失败尝试，才是更为令人欣喜的结论。话剧有话剧赖以欣欣向荣的空气和土壤，戏曲也有戏曲得以长青繁茂的水源和阳光，“置疑”的话剧式创作绝非高人一头，也不一定全然适合戏曲，戏曲更非必须在舞台上引导观众做出某种现代性的思考才是所谓“品格”，但能看见新编《陈仲子》的主创团队做出不可谓不惊人的尝试，确实是令人感佩。毕竟，让戏变得“有意味”，是所有戏剧共同的追求——这已是意尽之句。

注释：

（1）“置疑”并非目前学界的专有名词。从功能性上考量，“置疑”可等同于“间离”，但笔者认为新编《陈仲子》中的间离带有明显的话剧式作者干预意识，故用“置疑”与普遍意义上的“间离”区别开来。可参考纪蔚然《现代戏剧叙事观——建构与解构》（台北书林出版有限公司）。

（2）本节有关俄狄浦斯王自刺双目的分析，实则是一个有关古希腊人命运观和悲剧观的问题。可参考如尼采《悲剧的诞生》、陈中梅《荷马的启示：从命运观到认知论》。

作者简介：马海波，厦门大学人文学院戏剧与影视学专业2018级硕士研究生。